

Ю.В. ИВАНОВА

*Кандидат культурологии, доцент Национальный
исследовательский университет «Высшая школа
экономики»*

НОВЫЕ КОНТЕКСТЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

В фокусе данного исследования находится многоплановый процесс изменения художественных произведений (от материального воплощения до способов интерпретации) и выставочного контекста, в который помещается новый художественный хронотоп на протяжении XX-XXI вв. Этот процесс включает в себя как миграцию границ искусства, так и расширение спектра пространств презентации и репрезентации современных художественных творений. Статья основывается, в первую очередь, на анализе художественных музеев и галерей как пространств репрезентации пластических («изящных») видов искусства, и, во вторую очередь, на изучении новых художественных практик. *Ключевые слова:* художественное произведение, музей, арт-галерея, банальная вещь, виртуальная реальность, художественная практика.

Понятия «искусство», «художественное произведение», «вещь», «музей», «арт-галерея» конвенциональны, социально обусловлены и изменяются с течением времени. Трансформацию хронотопа современного искусства можно проследить в трех плоскостях. Во-первых, происходит расширение границ искусства. Благодаря этому статус художественных произведений получают различные «вещи», ранее считавшиеся принципиально отличными от арт-объектов: это обыденные, утилитарные вещи, а также вещи виртуальные. Кроме этого, увеличивается значение художников-непрофессионалов (например, стариков и детей) и социальных аутсайдеров (душевнобольных, заключенных). Эти авторы, не имеющие классического художественного образования, выступают равноправными участниками художественного процесса. Во-вторых, изменяются способы интерпретации предметов искусства. Речь идет о смещении понятий нормы и маргиналии, об отсутствии общезначимых образцов. В-третьих, новым контекстом художественных произведений становятся новые городские пространства и сеть Интернет.

Понятие современного искусства со второй половины XIX в. оказывается недостаточно определенным, постоянно стремясь к расширению собственных терминологических и коммуникативных границ. «История искусства в той же мере, что и другие гуманитарные науки, хотя и с некоторым отставанием, оказалась втянута в процессы разрушения форм дисциплинарного знания в классическом смысле, переструктурирования его границ и областей, пересмотра важнейших эпистемологических категорий.» [1] Неклассические пути развития искусства, появившиеся в живописи и скульптуре (после открытий импрессионистов), а также в музыке и

других видах искусства, дали толчок к развитию актуальных стилей и направлений. Среди примеров в сфере живописи можно назвать постимпрессионизм и фовизм, кубизм и дадаизм, футуризм и экспрессионизм, сложившиеся в прошлом веке в разноголосый хор, определивший контуры современного изобразительного искусства. Значительно трансформировались также формы архитектуры, скульптуры, театра, музыки, литературы, появились новые виды искусства (от кино до стрит-арта).

Начало реформирования классического (классицистического) языка живописи можно отнести ко второй половине XIX в. Импрессионисты заменили целостную, рационально обоснованную картину мира (и картину как произведение искусства) своими впечатлениями, новой оптикой восприятия, новыми красками и новой техникой написания полотна. Кроме этого, художники круга К.Моне и О.Ренуара начали осваивать для живописи новые выставочные пространства. Не допускаемые на официальные Парижские салоны художники-импрессионисты дополнили Салон отверженных собственным выставочным проектом, вошедшим в историю живописи как Первая выставка импрессионистов. Она проходила весной 1874 г. в ателье фотографа Надара на бульваре Капуцинок, называлась выставкой «Анонимного общества живописцев, скульпторов и гравёров» и способствовала открытию новых публичных пространств для арт-объектов.

В XIX в. происходит символическое переосмысление выставочного пространства. Романтическое мировоззрение видело в музее и художественной галерее, прежде всего, храм. Романтики имели в виду «храм искусства»: художественная галерея и музей маркировались как пространство, где обретают свое бытие образцовые, эталонные, классически-правильные произведения. Затем рационалистическая традиция, обожевлявшая достижения человеческого разума, продолжила рассматривать музеи как сакральное пространство, отводя им роль «храмов науки» в том случае, когда подразумевались естественнонаучные экспозиции. Устраивавшиеся с 1851 г. Всемирные универсальные выставки способствовали утверждению авторитета промышленной продукции не меньше художественных произведений, ибо в одних и тех же павильонах выставлялись паровые машины Путиловского завода и полотна И.К.Айвазовского, атласы и глобусы «Картографического заведения А.А.Ильина» и скульптуры Е.Е.Лансере [2]. «Поросль» промышленных предметов маркировала смену культурных парадигм. «Целые новые породы вещей экспонируются на организованных специально для этого Всемирных выставках. К. Маркс пишет главу о товарном фетишизме после посещения в Лондоне всемирной выставки 1851 года, где по роскоши экспонирования индустриальные товары далеко обошли о традиционную торжественность представления произведений искусства» [3].

Одну из магистральных тенденций искусства XX в. - проникновение в художественную среду обыденной (банальной, утилитарной) вещи - можно проследить на примере «дадаистского дискурса». Вряд ли стоит называть это направление искусством, ибо сами дадаисты позиционировали себя как

противников искусства и какой бы то ни было целостной эстетической теории. Экспансия обыденной вещи в сферу искусства ярко проявилась в середине 1910-х гг., когда в произведениях дадаистов банальная вещь во всей своей материальности оказывается включенной в контекст искусства. Миметический принцип искусства как подражания окружающему миру был, таким образом, доведен до крайнего предела, до абсурда: «Быть дадаистом - значит давать вещам овладеть собой.» [4]. Предмет теперь не надо «изображать», его достаточно выставить «как есть» и лишь придумать концептуальное название, обосновав, таким образом, факт его существования. То, что большинством публики в середине 1910-х гг. воспринималось как «пощечина общественному вкусу», нашло при этом множество поклонников. С течением времени дадаистские произведения проникают в музейные коллекции, обретая новый культурный статус и отчасти меняя «язык»: бессмысленный лепет дада оказывается «классикой нонклассики» - признанными произведениями искусства.

В качестве эталонных для XX в. произведений начинают экспонироваться разнообразнейшие художественные объекты от «Писсуара» М.Дюшана, коробок из-под кетчупа «Хайнц» и томатного супа «Кэм-пбелл», выставленных Э.Уорхолом, до различных инсталляций, хэппенингов, перформансов, мэйл-арта и медиализированных художественных практик. Появление перформансов и хэппенингов, какофонической музыки и иных звуковых экспериментов, развитие кинематографа и видео-арта, а в дальнейшем размывание различия между искусством и жизнью, между художественной и утилитарной вещью приводит к изменению понятия искусства, к смене способов интерпретации художественных произведений и пространств их репрезентации. «Сами формы данности и, соответственно, формы чувственности, их изменение и трансформации не в меньшей степени влияют на изменение общего смыслового поля самой чувственности, вызывая изменения как в предметной сфере, так и в сфере искусства» [5].

После распространения универсальных выставочных проектов, названных Всемирными выставками, после признания дада в качестве эталона неклассического искусства, изменился статус музейного пространства. Теперь музеи, в том числе музеи современного искусства, а также художественные галереи стали сами по себе особым священным пространством, наделяющим своей сакральностью любые предметы, выставляемые на экспозиции. Сам факт экспонирования любого, даже самого сомнительного с художественной точки зрения, предмета в пространстве модной галереи или известного художественного музея стал автоматически означать признание этого объекта произведением искусства.

Понимание музея как одной из важных ценностей новоевропейской культуры выражалось и в экстерьере музейных зданий. Зачастую это были красивые старинные или стилизованные под старину сооружения (как бывшие дворцы, так и специально построенные для музеев здания). Прототипами классических музейных зданий XIX в. выступали соборы и церкви, ренессансные палаццо и классицистические дворцы. Подобные архитектурные акценты музейных зданий и в XIX, и в XX в. структурировали городское пространство. «Сущность музея наиболее ярко выражается в системе архитектурного образа - в решении его фасадов и планировке внутренних пространств (в соответствии с которой находятся принципы экспонирования)» [6].

Внутренняя организация помещений, особенно таких значимых для западной культуры, как арт-галереи и художественные музеи, также обладает особой, культурно обусловленной структурой и семантикой. Характерное для XIX - начала XX вв. анфиладное расположение залов может быть проинтерпретировано как пространственное воплощение идеи культурной преемственности в рамках концепции линейного исторического прогресса. А спроектированные или перепланированные из промышленных построек «постмодернистские» музеи второй половины прошлого века с огромными открытыми пространствами и возможностью перекрестного обзора выражают плюралистичность постсовременной культуры. Таким образом, внутренне и внешнее пространство музея образно отражает те или иные мыслительные конструкции (научные концепции, идеологические установки и пр.), распространенные в данный момент в культуре.

Так, пространство «постмодернистских» музеев, перепланированных из бывших заводов и электростанций или специально построенные для ультрасовременных коллекций здания, представляют собой большие открытые пространства с возможностью осмотра экспонатов с разных сторон и уровней. Подобные «постсовременные», или «гипертекстуальные» музеи вполне могут носить классические названия, как, например, Третья Пинакотекa (Pinakothek der Moderne) в Мюнхене. Хотя в буквальном переводе с древнегреческого «пинакотекa» - это «хранилище картин», в залах Пинакотеки модерна можно встретить и дизайнерские мотоциклы, и «венские стулья», и измерительную технику середины XX в. по соседству с рисунками Рембрандта и Рафаэля.

Подобные «постмодернистские» музеи размывают линейную схему осмотра экспозиции музея. При сложной геометрии музейного пространства и возможности выбора направления движения из одного зала в другой посетитель самостоятельно выбирает порядок осмотра и может усваивать разные элементы мирового культурного наследия в произвольном порядке. Но и старые, классические музеи с анфиладным расположением залов тоже начинают тяготеть к «нелинейности» или к перестройке постоянной

экспозиции на новых, внехронологических началах или способах интерпретации классических экспозиций.

Во второй половине XX в. многие музеи постепенно становятся культурно-досуговыми центрами. Эта тенденция актуализируется, в первую очередь, в деятельности крупных влиятельных музеев, ориентированных на коммерческий успех. Музей как форум (пространство, где можно обмениваться мнениями) или развлекательный центр, как концертная площадка или место общественного питания становится все более открытым для широкой публики. Тенденция к предоставлению широкого спектра разнообразных услуг (от культурно-досуговых до продюсерских) характерна и для деятельности современных выставочных пространств (галерей, лоф-тов, творческих кварталов-кластеров). С рубежа XX-XXI вв. художественные галереи, лофты и музеи все чаще становятся ареной различных мероприятий или предлагают дополнительные услуги (ресторанные, издательские и прочие).

На протяжении XX в. пространство арт-галереи или художественного музея приобрело еще одно измерение - игровое. Возникновение, а затем все более широкое распространение массовой культуры привело государственные и частные музеи и галереи к необходимости вести конкурентную борьбу с иными культурно-досуговыми учреждениями за посетителя, за его внимание. «Из кладовки ценностей, доступной только узкому кругу исследователей и ценителей, музей постепенно стремится превратиться в театр культуры» [7]. Современная галерейная и музейная жизнь - во многом продукт деятельности *homo ludens*, уставшего от серьезности повседневной жизни и желающего захватывающих развлечений. Тенденция к возрастанию рекреационных потребностей современного общества не могла не сказаться на характере экспозиционного пространства. «Из привычного вместилища экспонатов музей давно трансформировался в самые неожиданные образы. Сегодня он стал местом, где наряду с обычными экскурсиями зачастую происходят явления более традиционные для театра, концертного зала, аттракциона или массового площадного действия» [8]. Разнообразные концерты и спектакли, дефиле и презентации, перформан-сы и эппенинги все активнее становятся неотъемлемой частью функционирования музеев и галерей, особенно в крупных городах мира. Результатом становится театрализация художественного пространства, расширение диапазона заимствованных из иных областей (прежде всего, из театра и педагогики) методов эмоционального воздействия: от патетико-драматической образности до интерактивно-динамических игровых средств.

Кроме того, за счет как реальных, так и виртуальных коллекций галереи и музеи все активнее включаются в образовательные процессы, причем музейные образовательные проекты начинают ориентироваться не только на школьную и студенческую, но и на взрослую аудиторию, на лю

дей образованных и подготовленных, зачастую не желающих слушать стандартные экскурсии, а приходящих в музей уже заранее ознакомившись (по книгам, путеводителям или на сайте) с экспонатами и желающих получить более детальное представление о тех предметах, общее мнение о которых они ранее составили.

Маркирование музейного пространства как сферы «высокой культуры» позволяет «легитимизировать» маргинальные художественные идеи и предметы. «Музей способствует автоматическому наделению ценностью и выступает гарантом вечности экспоната...» [9]. Только в пространстве художественной экспозиции (будь то лофт, галерея, традиционный музей или музей современного искусства) простая, банальная вещь получает новые смыслы, обретает иное измерение и иную ценность. Выражением этой тенденции стали многочисленные выставки с «говорящими» названиями: так называемые «выставки одного предмета». Из практики петербургских музеев последних лет можно назвать многолетний проект «Мир одного предмета» в Музее антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера). За 12 лет (с 2001 г., когда в Кунсткамере начались выставки цикла «Мир одного предмета»), прошло уже около полутора десятков экспозиций [10].

Другим аналогичным проектом является серия выставок «Штучки», организованная Институтом (ныне Фондом) ПРО АРТЕ совместно с Государственным Музеем истории Санкт-Петербурга. В фокус внимания создателей этой серии выставок попали различные повседневные предметы, «прочитанные» как социальные, культурные и исторические символы [11]. «Вещи уже давно стали объектами потребления, репрезентативными символами, подарками, объектами коллекционирования, фетишами» [12]. При проведении таких «выставок одного предмета» залы музеев и галерей становятся некой сценой и для экспонатов, и для зрителей. Внимание посетителей превращает экспонируемую вещь в главного персонажа маленького спектакля. И многочисленные «выставки одной картины», и музейные циклы, посвященные отдельным экспонатам, акцентируют уникальность каждого выставленного предмета. С другой стороны, в отличие от традиционных произведений (книги, фильма или театрального спектакля), пространство художественной экспозиции предоставляет зрителю уникальную возможность самому выстраивать свой спектакль, выбирая направления движения и создавая потенциально бесконечное сочетание различных последовательностей. «Если в театре движутся символы, то в музее сами люди. Они создают свои собственные пространства восприятия» [13]. Таким образом, в конце XX в. можно констатировать тенденцию к размыванию линейности музейно-галерейного пространства или же возможность нового, «постмодернистского» прочтения экспозиций, превращение их в «гипертекст» постсовременной культуры.

Наша эпоха - это время интерпретаций и интерпретаторов. Если раньше профессора Академии художеств с санкции высших властей могли определять рамки искусства, то в XX в. и особенно в начале XXI в. главной фигурой в мире искусства оказывается куратор выставки, решающий, какие произведения и персоналии составят «лицо» очередного международного биеннале. Когда искусство все более уходит от предметности, когда все сложнее понять, что же хотел выразить автор и хотел ли он вообще что-нибудь выражать, интерес зрителя (или слушателя) все больше зависит не от характеристик произведения, а от того содержания, которое он может вложить в то, что видит или слышит. Фигура посредника оказывается необходимым звеном между неподготовленной публикой и предельно усложненным или, наоборот, максимально простым, но от этого все равно непонятым произведением искусства. Только взгляд зрителя превращает старый велосипед с «навыюченными» на него мусорными пакетами или сушилку для бутылок в художественный объект. Только художественное пространство музеев и галерей дарует новые плоскости рассмотрения привычным вещам, подчеркивая их эстетические, культурные, идеологические и иные характеристики.

«Главное различие современного искусства от искусства классического, таким образом, можно провести по линии репрезентации» [14]. В связи с этим роль таких пространств репрезентации произведений искусства, как музеи и галереи, сложно переоценить. Воспринимаемые традиционно как «дом для искусства», художественные галереи и, особенно, музеи играют в художественной культуре XX - начала XXI вв. роль не только одного из главных экспертов в сфере искусства, не только роль хранилища художественных смыслов и идей, но и своеобразного посредника, интерпретатора, а иногда даже мецената и активного соавтора произведений искусства. Именно музеи и арт-галереи несут ответственность за вынесение неоднозначных, некомфортных для восприятия, сомнительных и даже провокационных произведений современного искусства на суд широкой общественности. В связи с этим во второй половине XX в. возрастает роль художественных галерей и музеев различного профиля в процессе отбора и легитимации актуальных художественных и околохудожественных практик.

Однако на рубеже XX-XXI вв. внемузейные способы распространения искусства оказываются все более влиятельными. Среди таких нетрадиционных каналов структурирования сферы эстетического выступает, с одной стороны, городское пространство (от различных лофт-проектов в старых промышленных зданиях до кафе, клубов, вокзалов, подъездов жилых домов, крыш, внешних стен зданий и даже дорог). С другой стороны, все более значимым экспозиционным пространством, особенно для непредметных художественных произведений, оказывается пространство Глобальной сети Интернет.

Путь к появлению беспредметного (в том числе виртуального или дигитализированного) искусства занял несколько десятилетий. Вначале более-менее классические произведения заменяются идеями, становясь все более концептуальными и умозрительными. Таковы, например, «акции» художника Христо, известного тем, что он «упаковал» в 1995 г. Рейхстаг. На подобной художественной акции не обязательно присутствовать, чтобы представить себе огромное здание в центре Берлина, закрытое материей. Исследователи называют работы Христо «апологией упаковки» как символа искусства общества потребления: упаковка антирепрезентативна, она скрывает товар, вызывая в нас желание купить вещь, не показывая сам товар. Содержимое становится менее важно, чем внешняя оболочка. Еще одним замечательным беспредметным примером является «Вертикальный километр земли» Вальтера де Марии (1977 г.). Это стальная плита, обозначающая направленный вниз километр земли: увидеть его в принципе нельзя, его можно только помыслить. От подобных отчасти еще предметных «акций» остается всего один шаг к виртуальным вещам и воображаемым предметам искусства.

«Концепция» заменяет «перцепцию», вещь превращается в виртуальный знак самой себя. Такой оказывается «беспредметная» вещь следующего, постпостмодернистского этапа культуры. Специфика искусства постмодерна, согласно мысли Ф.Лиотара, в том, что оно «выдвигает на передний план непредставимое, неизобразимое в самом изображении... Оно не хочет утешаться прекрасными формами, консенсусом вкуса. Оно ищет новые способы изображения, но не с целью получить от них эстетическое наслаждение, а чтобы с еще большей остротой передать ощущение того, что нельзя представить» [15].

Одной из важнейших специфических особенностей виртуальной реальности является интерактивность, которая позволяет «заменить мысленную интерпретацию реальным воздействием, материально трансформирующим... объект. Превращение зрителя, читателя из наблюдателя в сотворца, влияющего на становление произведения и испытывающего при этом эффект обратной связи» [16] способствует формированию нового типа сознания. Утративший определенность, целостность и стабильность виртуальный объект оказался открыт для видоизменения множеством субъектов. «Суждения о произведении как открытой системе теряют свой фигуральный смысл. Герменевтическая множественность интерпретаций сменяется мультिवоздействием, диалог - не только вербальным и визуальным, но и чувственным, поведенческим полилогом пользователя с компьютерной картинкой. Роли художника и публики смешиваются, сетевые способы передачи информации смещают традиционные пространственно-временные ориентиры» [16].

Судя по всему, будущее и искусства, и художественных музеев и галерей с течением времени все сильнее будет определяться параметрами вир

туальной реальности. С другой стороны, музеи и галереи являются самым органичным пространством функционирования классических произведений искусства. Чем доступнее копия, тем больше ценится оригинал. Очереди на вход в традиционные художественные музеи, а также значительное число посетителей в креативных кварталах и лофтах обеих российских столиц, в музеях и галереях современного искусства свидетельствуют о том, что посещение этих учреждений является важной частью культурного досуга современного человека, особенно живущего в крупном городе.

На протяжении XX в. художественные музеи из хранилищ особо ценных в эстетическом плане вещей превратились наряду с арт-галереями в один из важнейших инструментов формирования культурного ландшафта и организации социального взаимодействия посетителей (от развлечения до обучения). Несмотря на все более активное распространение внемузей-ных и внегалерейных способов репрезентации произведений искусства, за классическими музеями и галереями сохраняется роль экспертов в сфере искусства. Как хранилище художественных смыслов и идей, а также как своеобразные посредники, интерпретаторы и даже соавторы произведений искусства музеи и арт-галереи выносят произведения современного искусства на суд широкой общественности, по-прежнему являясь основными сферами функционирования произведений искусства.

* * *

1. Лукичева К. История искусства после «новой истории искусства» (Обзор новых англоязычных изданий) // Новое литературное обозрение 2011, №112. С. 364
2. См. подробнее: Соколов А.С. Санкт-Петербург - Ленинград на Всемирных выставках в США 1876-1939 гг. // Собор лиц: Сборник статей / Под ред. М.Б. Пиотровского и А.А. Никоновой. СПб, 2006. С. 167-188.
3. Андреева Е.Ю. Формально-тематическая эволюция актуального искусства второй половины XX века. Автореферат диссертации на соискание уч. степ. д. филос. наук. - СПб.: СПбГУ, 2005. С. 6.
4. Хюльзенбек Р. Дадаистский манифест 1918 года URL: <http://magazines.russ.ru/kreschatik/2012/3/h25.html> (дата обращения 28.06.2013).
5. Соколов Б.Г. Формы данности и формы чувственности: процессы перекодировки концептуального поля // Studia Culturae, Вып. 17. СПб., 2013. - С. 78.
6. Платонова М.А. История коллекционирования художественных памятников в региональных музеях XIX-начала XX веков. Германия, Англия, Россия. Автореферат. СПб., 1993. С. 9.
7. Окладникова Е.А. Этнографический музей сегодня: В поисках перспектив приемлемого будущего. // Музей - за горизонтом очевидного: Традиционное искусство в контексте музея. - СПб.: РАН, МАЭ, 1998. Вып. 1. С. 48.
8. Трошина Т.М. Музей, театр или храм? О некоторых особенностях музейной работы. // Актуальные проблемы культурологии. Материалы научно-практической конференции... - Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2001. С. 124.
9. Шматко М.В. Public art: недовольство скульптурой // Studia Culturae, Вып. 15. СПб., 2013. - С. 142.

10. См. подробнее: URL: http://www.kunstkamera.ru/exhibitions/exhibition_on_museum/arhiv_02/ (дата обращения 15.05.2013).
11. См. подробнее: URL: <http://proarte.ru/ru/programm/shtuchki/> (дата обращения 14.12.2012).
12. *Vitali C.* Zum Geleit //Dinge in der Kunst des XX. Jahrhunderts. Steidl Verlag. Haus der Kunst Munchen, 2000. S. 8.
13. *Волкова Е.В.* Зритель и музей. - М., 1989. С. 31.
14. *Артеменко Т.Ю.* Тема коммуникации в контексте проблем современного искусства поля // *Studia Culturae*, Вып. 17. СПб., 2013. - С. 24.
15. Цит. по: *Ильин И.П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм -Москва: Интрада, 1996. С. 215.
16. URL: <http://culture.niv.ru/doc/aesthetic/lexicon/063.htm> (дата обращения 14.12.2012).